Opłata pocztowa uiszczona ryczałtem. Cena 60 groszy.

COMOEDIA

TYGODNIK

TEATR • KINO • MUZYKA • LITERATURA

PLASTYKA • ARCHITEKTURA • MODY • SPORT • FINANSE • SPOŁECZEŃSTWO

№ 9. Warszawa, Niedziela, 28 marca 1926 r. Rok I.

PRÓBA ANALIZY.

Nasi współcześni komedjopisarze

BRUNO WINAWER.

Metoda.

Trzy, tak sądzę, — są najbardziej dostępne i częste gatunki metody bezmyślnej, o ile weźmiemy pod uwagę historję i krytykę literatury.

Pierwszy z nich jest potakujący. Osobnik piszący streszcza poglądy obrabianego autora (nadają się do tego traktowania przedewszystkiem pisarze z marką, zmarli — co najmniej lat temu 50: obecnie, po wojnie, w praktyce obniżyło się tę cyfrę). Do tego streszczenia dodaje się odpowiednie porcje entuzjazmu dla autora i oburzenia pod adresem nieaktualnych już i nieszkodliwych jego przeciwników. Cóż to za bajeczna okazja np. w towarzystwie Mickiewicza przejechać się po pseudo-klasykach, pod rękę z Ibsenem. gromić kołtuństwo i t. d. Metodę tę zaleca się profesorom i innym istotom, noszącym okulary.

Gatunek drugi: przeczący. Polega na tem, że z jakiejś już zakwalifikowanej i zarejestrowanej w monografjach i podręcznikach firmy literackiej zdziera się etykietę i przylepia się inną, wręcz przeciwną. Pisze się więc rozprawy i studja na tematy: „Mickiewicz jako pozytywista", „Romantyzm Zoli", „Demokratyzm Krasińskiego", „Liryzm Flauberta" i t. d. Dawniej pisywali takie rzeczy ludzie z długiemi włosami i długiemi krawatami Dziś wogóle mało się o takich tematach pisze. Ale poczekajmy. (Metoda ta, nie jest trudniejsza od pierwszej, jest tylko krzykliwsza).

Gatunek trzeci: potakująco-przeczący, czyli kompromisowy. Bierze się dwie równie grube książki, o sprzecznych tendencjach. Streszcza się najpierw jedną, później drugą. Dalej przyznaje się rację pierwszej połowie drugiej książki i odmawia się jej pierwszej połowie pierwszej, wreszcie dla harmonji odrzuca się drugą połowę drugiej, akceptuje się natomiast drugą pierwszej. Ciągle się przytem streszcza. Ani się człowiek spostrzegł, jak został autorem grubego foljału.

Epoka pierwsza: prywatnego docenta.

Na początku świata był prywatny docent; myślę tu o prywatnym docencie w znaczeniu typu psychicznego, ekonomicznego, społecznego, a nie zawodu (pożal się Boże). Nazywa się: Dr. Giewont, dr. Gordon, dr. Perlmutter, dr. Herup. Serafin, inż. Heyst, Tender — to dla dokładności. Przyjeżdża gdzieś z zagranicy, z małego pokoiku studenckiego, zajeżdża do innego takiego samego pokoiku, nie jest obciążony ani bagażem, ani grubym portfelem, ani nadmiarem garderoby. Krawiec i fryzjer nie mogą go zaliczyć do swoich popór. Tylko głowa naładowana jest wiadomościami, a bardziej jakąś ideée fixe; romantyk nazwałby to ideałem, sceptyk zaś obciążeniem etycznem. Ale on, prywatny docent, nie ma ze sobą skrzydeł peleryny, sztandaru krawatu, nie znosi ostentacii, nie lubi odsłaniać swego wnętrza, Jest — można tak powiedzieć — w stosunku do życia i do samego siebie dziewiczo niewinny i nieśmiały. Połknął swój donkiszotyzm i sam ironizuje jego niewspółczesność. Musze nawet nie zrobiłby krzywdy, ale nie lubi opinji baranka, woli raczej udawać — ho, ho — zdobywcę, człowieka bez skrupułów, popisuje się cynicznemi paradoksami. (Tu go mamy! Najzacniejsi ludzie chętnie udają grzeszników, a notoryczne kanalje najwięcej zużywają świętobliwych frazesów). Swój ideał życiowy, linje życia, uczucia, zwykł określać jakimś fizyczno - materjalnym skrótem (przesunięcie osi ziemskiej, przedsiębiorstwo dobrych uczynków). Jedynie jego mózg dojrzał, uczucie pozostało dziecięco świeże i proste.

Epoka druga: Wieża Babel.

Ludzki pech i komedjopisarskie szczęście zrządziły, że docent prywatny w ziemskiej swej wędrówce natrafił na czas wojennego i powojennego wszechstronnego galimatiasu. Jednostka tak naiwna i bezradna z trudnością stawi czoło trudnościom normalnego życia. Trzeba mu pensji, regularnie pobieranej, i pieczołowitej, w miarę autorytatywnej opieki jakiejś Hausfrau nad jego garderobą, stołem i pantoflami. Jakże bezlitośnie czasy obecne, groźne nawet dla najsilniejszych i najbardziej przebiegłych, pohulają sobie z bezbronnym, oszołomionym docentem prywatnym, który nie zna ani jednego słowa z ich mowy. Patrzcie: przerażony stoi na brzegu. Przymyka oczy — i naraz rzuca się w morze... I nie idzie na dno. Pływa, śmiesznie pływa, ale przecie utrzymuje się na powierzchni. W bezradności, przerażeniu i — zwycięstwie groteskowego pływaka, mieści się istota komizmu i optymizmu winawerowskich komedji.

Biedny docent prywatny nie ma nic: ani laboratorjum, ani pensji, ani pokoju. Zawadza światu i świat mu zawadza. Potyka się na każdym kroku. Nieśmiało puka do drzwi; ledwo go wpuścili, już puszcza się w dziwny, niedźwiedzi tan. Los dał mu potężnego szturchańca — i ten danser wbrew swej woli, zataczając się, tańczy, potrąca. roztrąca, robi sobie miejsce. Obroty stają się coraz szybsze, coraz bardziej niedorzeczne. Rozpoczyna się groteskowa farsa, rozgrywana w zawrotnem tempie, suną wokoło niego etykiety oderwane od przedmiotów, słowa, które zgubiły swoje zdania, nazwiska, które przybłąkały się niewiadomo skąd, charaktery, które uciekły od właścicieli. Niedorzeczny, hyperaktualny wir, w którym danser najniedorzeczniejszy, bo najmniej kompetentny — docent prywatny — w zgodzie z duchem czasu — otrzymuje pierwszą nagrodę.

Epoka trzecia: Małgorzaty.

Nie przechwalaj się zbytnio twojem zwycięstwem, docencie prywatny (nie uczynisz tego, wiem, gdyż jesteś zbyt dobroduszny i roztargniony). Nie sam jesteś zwycięzcą. Pod twoją firmą i sztandarem, w bratersko-siostrzanej zgodzie, walczył optymizm autora (jakiś tam spadek, wynalazek, nagroda naukowa) i zalotnie uśmiechnięta wytrwałość Małgorzaty Odziana kolejno w kitel szpitalny, w skromną — czy mniej skromną — sukienkę maszynistki, rozebrana w dekolt baletnicy (takie są jej przebrania) powiedziała sobie, że z tego zacnego i niep radnego Fausta muszą być ludzie, że musi go zbawić, wziąć pod pantofel. A że on sam nie potrafi się oświadczyć, tedy już ona sama poprowadzi go gdzie zechce: przed ołtarz czy przed urzędnika. A on rozanielony, w poczuciu pokornem swej niegodności, tak ją romantycznie wybieli, podniesie, że, aż w „Frydlądzie iuniorze", ostatniej sztuce Winawera, padną groźne dla nas mężczyzn słowa: kobiety są mędrsze i lepsze od nas!

Dla Fausta tego, groźnym, jest nie Mefistofel, lecz pantofel. „Pantofelizm w twórczości Winawera na tle dziejów literatury światowej (historja motywu)" będzie wdzięcznym tematem dla młodszych badaczy. My starsi musimy zadzwonić na trwogę.

Znów metoda.

Panie, lecz to przecie stanowczo dziś potępiony psychologizm? Gdzie metoda Winawera? Gdzie analiza jego techniki? oburzy się ten i ów z czytelników.

Przyznaję się do winy: tak mię zajął autor i jego bohaterowie, że zabrakło mi miejsca na analizę. Lecz czy nie należy być wdzięcznym autorowi, że otworzył nam furtkę do swego świata i pozwolił nam w nim kilka chwil mile i pogodnie spędzić?

Ja zaś zaręczam, że potrafię popełnić tak nudną analizę techniki dramatycznej, że nikt nie będzie mógł przeczytać jej do końca Może się jej jeszcze kiedy na Winawerze dopuszczę.

Oto niema obawy; niema nic łatwiejszego nad to, jak być nudnym. Lękam się, czy i w tym wypadku mimowoli mi się to nie udało. Naukowa reputacja byłaby w tym wypadku uratowana.

Włodzimierz Jampolski

WYWIAD Z A. WĘGIERKĄ.

Reżyser czy aktor?

„Nowa forma teatru — powiada p Węgierko, gdy oznajmiam, że przychodzę zaciekawiony premjerą „Tumora Mózgowicza" — powstać może wtedy, gdy znajdzie się garstka utalentowanych aktorów, gdyż tylko takich uznaję i ci, wyparłszy się siebie, rozpoczną pracę eksperymentalną. W teatrze szuka się dziś nowej formy, jak w innych dziedzinach życia. Wszelkie poczynanie jest piękne, ale cel daleki, a gdybyśmy go osiągnęli, szukać będziemy nowego. To jest życie — wieczne szukanie formy na wypowiedzenie idei. Praca laboratoryjna w teatrze jest wielką rozkoszą, lecz uprawiać ją można rzadko. Niestety dzisiejszy widz pragnie teatru, w którym byłoby wesoło i ciepło, wszyscy kochali się i byli ładnie ubrani — widz lubi potrawy dobre ale wypróbowane, żadnych inowacyj, żadnych nowych przypraw. Chce rzeczy pewnych, nie lubi ryzykować. Gdyby teatr chciał wpajać swe idee, musi wychować sobie publiczność. I dlatego nie wolno oskarżać publiczności, gdyż nic w tym kierunku nie zrobiono. Jedyną wychowaną publiczność widziałem w „Komedji Francuskiej" w Paryżu.

Teatr ten może podlegać dyskusji, ale publiczność nie. Rozkoszą jest patrzeć tam na niektóre sztuki, ale większą rozkoszą na publiczność.

— Jak odnosi się Pan do wystawianej sztuki?



AL. WĘGIERKO
(Armand Duval w „Damie Kameljowej".

— Widzę ją w wielu koncepcjach zazwyczaj i jedną z nich dopiero wybieram. Gdy ujrzę swe przedstawienie, wtedy rozumiem wszystko na nowo i nieraz powtórnie chciałbym nad nią pracować. „Żywą Maskę" np. z pasią opracowałbym po raz drugi. To przedstawienie dało mi dużo zadowolenia. Pragnąłbym zrealizować nasze arcydzieła romantyczne, myślę o „Dziadach", „Beatrix Cenci". Marzę o „Danielu" Wyspiańskiego. Mam opracowywać Witkiewicza, ale szczegółów udzielić jeszcze nie mogę.

— Czy twórczość reżyserska jest dla Pana większą pasją niż aktorstwo?

— Niewątpliwie. Reżyser powinien być nietylko aktorem ale malarzem, maszynistą i elektrotechnikiem. Reżyser zwyciężył we mnie aktora.

— A stosunek Pana do „Damy Kameljowej"?

— Patrzę na temat tej sztuki jak na sztych stary lecz okiem współczesnem. Są tam uczucia wieczne, które się nie starzeją. Poddaję się tym uczuciom i wierzę w nie. Widz wierzy także, zdaje się, gdyż razem z nami grającymi, wzrusza się. Czyż to nie jest najszlachetniejszy cel teatru — wzruszać?

Rozmowa nasza trwała długo — wiele tematów poruszaliśmy, lecz wszystko powtórzyć — niesposób.

ec.

TEATR

Premjera w teatrze Narodowym
„KSIĘŻNICZKA ŻYDOWSKA"
Tragedja w 3 aktach
W. Grubińskiego.

Premjera w Teatrze Małym
„TAK JEST JAK SIĘ WAM WYDAJE".
Parabola w 3-ch aktach.
L. Pirandello.

„Księżniczka Żydowska"

Autor „Kochanków", a przedostatnio „Niewinnej grzesznicy", jest mistrzem wytwornego djalogu salonowego. Ale pisarz ten jest również autorem „Lenina", oraz wspaniałej noweli: „Lwy i św. Grojosnaw". To drugie właśnie autorstwo, pozwalało przypuszczać, że „Księżniczka Salome" będzie nowym laurem Grubińskiego w dziedzinie, ku której ten pisarz wyraźnie dziś zdąża.

Bardzo wiele zastrzeżeń można mieć w stosunku do ostatniego jego utworu, ale nie znaczy to wcale, by autor wszedł na manowce. Jest on raczej na swej właściwej drodze.

Sztuka o Salome, mylnie nazwana „tragedją", odznacza się pyszną ekspozycją. Zaatakowanie tradycyjnej legendy jakimś błahym szczegółem codzienności, wprowadza nas w samo sedno



sprawy. Stykamy się odrazu z konkretem. Tym konkretem jest rozmowa o fidze pomiędzy niewolnicą Salome a papugą. Oto punkt wejścia. Potem można odbiedz odeń w nieskończoność. Ale on nas przytwierdza do prawdy.

Grubiński snać wiedział o tem doskonale i dlatego akt I, z pewnemi zastrzeżeniami co do „opowiadania akcji", zastępującego chór grecki, lub poprostu samą akcję,—zbudowany jest klasycznie.

Akt II jest wierną kopją tego, co każdy o Salome wiedzieć powinien, (więc się też go w nawiasie słucha). Jest jak pacierz, mówiony za panią matką — tradycją. Mógłby go jedynie usprawiedliwić kulminacyjny taniec Salome Czyż nie należało raczej, i to właśnie Grubińskiemu, odważnie zerwać z tradycją i dać zupełnie oryginalną transpozycję



legendy o tej tak zwanej uczcie „miłości i śmierci"?

Akt III jest oderwanym djalogiem filozoficzno-erotycznym pomiędzy mistyczno-orgjastyczną żydówką Salome, a pełnym słońca i urody życia młodzieńcem Damastesem z Hellady. Odbywa się on na tarasie w obliczu gwiazd, śmierci, nicości i nieskończoności.

Tradycyjne postacie sztuki to przedewszystkiem Salome i Herod. Salome Grubińskiego, czy Pancewiczowej (bo nie odróżniamy gry od postaci stworzonej przez autora) ma zawiele w sobie, w znaczeniu ujemnym, gdyż nic o niej ze sztuki sądzić nie możemy.

Niewyraźny jest stosunek jej do Chrzciciela (nie pożąda go, jak Salome Wilde'a; nie ma zresztą żadnego z nim konfliktu). Jeśli słowa Chrzciciela (Salome je powtarza)—o uczuciu, dla którego śmierć jest niczem — są powodem zcięcia świętej głowy, to powstaje pytanie, któż to pała tak wielkiem uczuciem?

Niewyraźny również jest stosunek Salome do Heroda, jak i Heroda do niej. Niema tu cech kazirodztwa, przeciwnie— mogliby tworzyć bardzo dobraną i piękną parę.

Postacią oryginalną jest grek Damastes. Przez jego usta przemawia Hellada słowami swoich poetów. Ale naprawdę ciekawie, bo nawskroś oryginalnie, jest postawiona Herodjada. To postać jedyna, która jest z „tragedji".

Wykonanie „Księżniczki Żydowskiej" w Teatrze Narodowym było na szczytach znów „meiningeńczyków". Przepych, bogactwo akcesorjów,—szczegóły, zabijające całość.

Obsada ról głównych z świetnym Węgrzynem i Leszczyńskim na czele niosła splendor aktorski pierwszej sceny.

Herod — Węgrzyn i Damastes — Leszczyński porywali płomiennemi tyradami. Wyglądali przytem wspaniale.

P. Pancewiczowa pięknie wypowiadała słowa Salome.



Z pozostałych na wyróżnienie zasługują pp. Kotarbiński (Piłat Poncki), Jaracz (dziejopis rzymski Metellus), Staszkowski (arcykapłan żydowski), oraz Skarzyński (egipcjanin Tutmozis).

J. J. Wołoszynowski.

PIRANDELLO W TEATRZE MAŁYM

Teatr Mały rozpoczął cykl premjer literackich, śród których znaleść ma się Witkiewicz nawet—od Pirandella. Dnia 18 III. odbyła się premjera głośnej sztuki „Tak jest, jak wam się wydaje". Pragnąc ją osądzić według tego, co się o niej różnym osobom „zdaje", streszczamy to w następujących wywiadach.

Wywiad z autorem (imaginacyjny)

Pirandello jest to szczupły, siwy człowieczek, o wyrazistej twarzy, zakończonej ostrą bródką. Przyjął mnie serdecznie, wypytując o powodzenie swych dzieł w Warszawie.

— Jak dotąd świetnie. Właśnie chciałem prosić o wywiad w sprawie sztuki „Tak jest, jak się wam wydaje".

— Ogromnie się cieszę — mówił Pirandello — to jedna z lepszych moich sztuk Genezą jej, jest sen. Śniło mi się takie wąskie, ciemne podwórko, jak studnia...

— Słyszałem o tem. Lecz sądzę, że sen ten tylko przypadkowo wiąże się z dramatem. Geneza faktyczna...

— Genezą faktyczną — przerwał Pirandello — jest niepoznawalność rzeczywistości. Żyjemy w wielu światach naraz, stąd tragedja ludzi, którzy nie mają swej prawdy.

— Czyż prawda nie istnieje?

— Broń Boże. Jest tysiąc prawd, prawd prywatnych, osobistych. Każdy z nas żyje na swem własnem podwórku, biedny, ograniczony i odosobniony od ludzi jak pan Ponza. Tłum, który nie rozumie tego, poniewiera nasze tragedje, chce zuchwale wtargnąć do naszych dusz. Moja sztuka jest gestem wstrętu wobec prawdy małomieszczańskiej a zarazem protestem przeciw poniewieraniu naszych przeżyć.

— Więc sens pańskiej sztuki jest negatywny?

— Nie. Jest w niej bowiem Laudisi. W nim czczę mądrość życiową Ten człowiek staje ponad wieloma rzeczywistościami i rozumie wszystko.

— A zatem można — dodałem, kończąc wywiad — wierzyć w wiele prawd?

— Można — odrzekł z ogniem wielki dramaturg — i w tem jest właśnie umiejętność życia.

Wywiad z reżyserem.

Chcąc uświadomić sobie pogląd na widowisko jego twórcy t. j. reżysera, udałem się w dniu premjery do teatru Małego i odbyłem z p. Nowakowskim rozmowę, w której zdążyliśmy poruszyć dziesiątki problemów, zagadnień i kwestyj, jakie nierozdzielnie wiążą się z tem jednem magicznem słowem „Pirandello".

— Interesuję się szczerze literaturą włoską, szczególnie młodymi dramaturgami, — mówił p. Nowakowski, a Pirandella opracowuję po raz drugi. Za pierwszym razem było to w Krakowie. Wystawiałem sztukę „Mężczyzna, zwierzę i sztuka". Przedstawienie poszło dobrze, choć w Warszawie kiedyś dramat ten przepadł. Dzisiejsze przedstawienie posiada w sobie przedewszystkiem walory sceniczne. Dramat drażni, niepokoi i jątrzy swym naturalizmem. Na małomieszczańskiem, przejaskrawionem satyrą tle rozgrywa się tragedja, oscylująca między szałem a jawą.

— A ideologja Pirandella?

— Jest nieco przekrzyczana. Zresztą streszcza się w nagłówku sztuki. Ale autor ma swą metodę, swoje niezawodne środki drażniące. Rozjątrzanie ran, to jego specjalność. A cała sztuka jest troistą — są tam trzy światy. Jeden to autor-sceptyk Laudisi. Drugi świat to świat państwa Ponzów i pani Frola. A trzeci — małomiasteczkowa sfora durniów. Ci ostatni to publiczność teatralna, obserwująca mękę aktorów, wkradająca się do ich dusz. Rozumiejąc tak sztukę, poradziłem sobie na eksperyment — szaleńcami uczyniłem nie aktorów dramatu, lecz ten głupi tłum ciekawych. Przedstawienie, wierzę w to, będzie drażnić nerwy publiczności i tem ją pociągać.

— Czy nie sądzi pan, że Pirandello jest ograniczonym w swych możliwościach?

— Poniekąd. Linja jego jest linją zamkniętą. Ale to jego własna linja i to dużo znaczy. Trzeba uznać w nim wielkiego twórcę. A zresztą problematem sztuki są nietylko paradoksy teorjopoznawcze. Istotnem zagadnieniem jest tragedja ludzi poniewieranych przez cudzą głupotę. I w tem świetle Pirandello jest ultranowoczesnym pisarzem. Dramaty jego fascynują nietylko widzów lecz i wykonawców.

Wywiad z widzem.

Widz — to mój kolega. A wywiad to rozmowa z nim, jaką miałem, wracając do dumu z przedstawienia.

— Przedstawienie nie udało się — mówił — zawinił dużo sam autor, pomylił się sam autor, pomylił się coś niecoś reżyser i efekt chybił. Przedewszystkiem autor, opracowując temat, nie umiał pozbyć się rezonerstwa i sofistyki, stworzył niesceniczną postać Laudisiego, który, kręcąc się po scenie, albo się demonicznie śmieje, albo — czyta książkę. Pozatem, miast uogólnić swą tezę, podać nam ją z odskoczni patosu, sprowadził nas na ciasne podwórko małomiasteczkowości i kazał się napawać głupotą tamtejszych tubylców, których dobrze z lada Radomia znamy. Stąd obok problematu rzeczywistości, głupia tragedja ludzi, których ból sponiewierano. Mówię głupia, bo zbyteczna, dzięki àpriorycznym założeniom niewyjaśniona i sztuczna. Ta dwoistość utworu rozprasza uwagę i ona to pomyliła reżysera.

— Jesteś zbyt surowy — wtrąciłem — reżyser szedł konsekwentnie za tekstem i dał psychologiczny dramat na naturalistycznem tle.

— Otóż nie. Pirandella powinno się grać inaczej. Sztuka posiada wewnętrzny zakrój, budowę spoistą, patos zagadnienia wprost wszechludzkiego Tymczasem ani autor ani reżyser nie wiedzą o tem. Sztuka powinna posiadać dystans od życia a nie pchać się w codzienność ze swą inną, rozumniejszą budową. Postaciom należało dać koturny, wtedy wyolbrzymiłoby się ich znaczenie. Tymczasem na tle Pociejowa tragedja ta jest zbyt podobna do historyjek Sherlocka Holmesa i Leblanca. Dramat Ponzów nie zjawił się w życiu, zjawić się może tylko jego karykatura To też autor dodać musiał wiele dobudówek, aby niezrozumiałość dramatu na tem tle usprawiedliwić Reżyserja była jednak konsekwentna, stylizowała sytuacje wprost świetnie. Ale tylko mózgowo była opracowana. P. Nowakowskiemu brak widocznie wyobraźni, że zgodził się grać w dekoracjach Śliwińskiego, które były w I akcie detalicznym handelkiem starożytności. Na takiem tle finał III. aktu wydać się musiał zarozumiałym i niezgrabnym.

— Czy i grę tak ostro osądzisz?

— Nie! — mój kolega uśmiechnął się — tej kreacji Samborskiego nie zapomnę prędko. To największy dziś obok Stępowskiego i Jaracza tragik polski. Znowu pokazał najwyższy poziom gry, od czasu „Świętej Joanny" nie miał takiej roli. Tyle wyrazu w gestach, taką nabrzmiałość w uczucia w głosie, tyle sugestywnej siły w grze—tylko on dać potrafi. Charakteryzacja była wprost upiorną w swem okrucieństwie. Wyrazistość szalonych oczu wprost przeraźliwa, gesty brutalne i stłumione łamały się od nadmiaru uczucia. A obok niego Broniszówna — z poświęceniem nosząca bolesną maskę starości. Gra świetna, wyrazista. Bardzo swobodny był p. Nowakowski, przypominał trochę Zelwerowicza. Pozatem dobre drobne rólki — Staszewski, bardzo dobra Żabczyńska i Sokołowska.

Po chwili milczenia odezwałem się, kończąc rozmowę.

— Przemyślawszy to wszystko, konkluduję: Pirandello jest schyłkowcem. Jego twórczość jest tragedją człowieka, żyjącego w dwu światach. Jeden świat to przeszłość — to, co nazywamy także rzeczywistością. A drugi to jutro — to świat marzenia, sztuka. Pirandello nie umie wyzwolić się z kręgu tej dwoistości, jest przeto tragiczny, nietwórczy i destrukcyjny. A przecież nadejść musi moment twórczy — jutro, w którem znajdziemy nową, inną rzeczywistość, rzeczywistość, która nas zadowoli.

Eugenjusz Cękalski.

Z OPERY WARSZAWSKIEJ

BORYS GODUNOW MUSSORGSKIEGO

„Muzyczny dramat ludowy" Mussorgskiego, napisany w latach 1875 — 1876, został wystawiony po raz pierwszy w Petersburgu, w roku 1877 i doznał zupełnego niepowodzenia. Rzecz to najzupełniej zrozumiała. Wielki, spontaniczny talent Mussorgskiego wyprzedził swój wiek o lat kilkanaście, jeśli nie kilkadziesiąt. Publiczność i krytyka ówczesna nie były w stanie ogarnąć tej „lawiny muzycznej" jaka na nie spadła. Pozatem Mussorgski, niesforny członek „Grupy Pięciu", do której należeli oprócz niego: Borodin, Bałakirew, Cezar Cui i Rimski-Korsakow, był kompozytorem, nieposiadającym prawie zupełnie wyszkolenia muzycznego i to musiało się zemścić tak na wartości jego dzieł, jak na ich powodzeniu. Krytyka, nie dostrzegłszy olbrzymiego, samorodnego talentu Mussorgskiego musiała dostrzedz w kompozycji i orkiestracji braki, zaliczając w dodatku do nich, niesłychanie, jak na ów czas śmiałe pomysły. — Cała twórczość Mussorgskiego wywarła jednak z czasem olbrzymi wpływ tak na muzykę rosyjską, jak i francuską, we Francji albowiem znalazła najwięcej zwolenników, a nawet entuzjastów. Wiele utworów Modesta Mussorgskiego zinstrumentował Rimskij—Korsakow, tyczy się to również i dramatu muzycznego — „Borysa Godunowa", w której to redakcji jest obecnie wszędzie wystawiany. Szkoda jednakże wielka, iż już niedanem nam jest dzisiaj usłyszeć to dzieło w redakcji oryginalnej, temberdziej, iż instrumentacja Rimskiego—Korsakowa nie sięga tutaj tych wyżyn, co np. w przepysznej „Szeherezadzie". Całość wywiera potężne wrażenie, mimo, iż posiada momenty nadwyraz słabe; do nich przedewszystkiem wypadnie zaliczyć motywy „polskie", które zwłaszcza nas, Polaków, muszą razić dotkliwie: część partji Maryny Mniszchówny — utrzymana w tempie „mazurkowem" i powolny w tempie „polonez", będący raczej jego parodją.

Dobrze się stało, iż Opera Warszawska (która zdobyła się wreszcie na pierwszą premjerę w tym sezonie, albowiem nie zaliczamy do rzędu premjer przygotowanego w zeszłym sezonie „Zygmunta Augusta" Jotejki).—„Borysa Godunowa" wystawiła. Wolelibyśmy zamiast „Borysa" zobaczyć na scenie warszawskiej Verdiowskie arcydzieło—„Falstaffa" (czy nie można było pomyśleć o tej premjerze z okazji 25-lecia śmierci Verdiego?), Mozarta „Wesele Figara", Charpentiera „Zuisę", a przedewszystkiem Debussy'ego „Pelleasa i Melissandrę", ale i za to, co nam dano, musimy niezbyt szczodrej w dawaniu premjej Dyrekcji Opery — być wdzięczni.

Wykonanie było bardzo dobre. Zasługa to przedewszystkiem najlepszego polskiego kapelmistrza operowego — p. Adama Dołżyckiego, który świetnie przygotował całość, szkoda jedynie, że poczynił w partyturze tak duże „widy", opuszczając przedewszystkiem wspaniały obraz buntu chłopskiego (Samozwaniec i chór) oraz piękny prolog. Dobrze natomiast się stało, iż opuszczono scenę, dla nas niemiłą, pomiędzy Maryną, a jezuitą-Rangonim. Musimy także podkreślić wprost znakomitą reżyserję p Ad. Popławskiego. W operach, gdzie reżyser może operować tłumem, talent p. Popławskiego znajduje szczególnie szerokie pole do popisu. Zasługą też reżysera jest ożywienie zazwyczaj bezmyślnego w grze — chóru, który doskonale wywiązał się z partji muzycznej, co jest znowuż zasługą jego dzielnego kierownika — p. D Polzinetti'ego.

Rolę tytułową znakomicie, z wielką kulturą, wykonał p. T. Orda, zadawalając nas przedewszystkiem świetnie opracowaną grą sceniczną oraz charakteryzacją. Nie możemy natomiast tego powiedzieć o jego dublerze — p. Michałowskim, który kulturą nie dorósł do tej partji. P. Michałowski jest bardzo dobrym wykonawcą roli Warłama. P. Łęskiej (prawie nic w tym sezonie niespiewającej) dostała się niewdzięczna partja Maryny, z której świetna ta śpiewaczka wywiązała się, jak zwykle, znakomicie Piękny, o aksamitnej barwie głos artystki, brzmiał, jak wiolonczelowe tony. Nie znajdujemy słów dostatecznego uznania dla pięknego śpiewu p Mossoczego oraz całej jego kreacji, w roli dziejopisarza — Pimena. Doskonali: — p. Dygas (zwłaszcza w scenie w szynku na granicy litewskiej) i Jaroszówna — dosadna szynkarka.

P. Drabik tym razem nie silił się na „nadzwyczajności" i „kolosalne" dekoracje, dając widowisku piękną, ściśle stylową oprawę.

Jedynie potwornie brzydka dekoracja w parku sandomierskim uporczywie przypominała różnych „Hugonotów", „Proroków", lub tem podobne meyerberowszczyzny. *Jerzy Mazaraki*

Z Opery Wiedeńskiej



LOTTA LEHMAN, słynna śpiewaczka operowa.

LISTY Z PARYŻA

POD KOPUŁĄ „NIEŚMIERTELNYCH"

Są pewne rzeczy, które w Paryżu obowiązują. Oczywista cudzoziemca, bo francuza nic nie obowiązuje. Ale każdy etranżer winien wejść przynajmniej na jedną wieżę, być raz na balu Bullier, zjeść o 5-ej rano zupę w halach i mieć w swoim repertuarze posiedzenie Akademji Francuskiej. To trudno — inaczej to jakby się nie mieszkało w Paryżu. Wobec tego, po skwapliwem spełnieniu trzech pierwszych obowiązków, wybieram się do Instytutu. Po schodkach krętych, wązkich i ciemnych, wdrapałam się na trybunę jednej z czterech górnych wnęk, i bacząc na czyje głowie nogi się moje opierają, a na czyich znów kolanach moje plecy, wytężyłam wzrok, i słuch ciekawy.

Oko pobiegło najpierw w górę. U sklepienia kopuły zobaczyłam rozsiane gwiazdy, rozrzucone palmy i wieńce laurowe, a wśród nich ledwie uchwytne, unoszące się muzy, nieco niżej, podpierające ściany, posągi Descartes'a, Boussuet'a, Sully i innych mężów godnych pamięci. U ich stóp tłum pań. Panie zawsze gotowe są zapełniać poczekalnie dentystów i sale odczytowe. Trudno.

Akademja jest punktualna. Każdy przecież musi mieć jakąś zaletę, — to też z uderzeniem drugiej godziny, przy dźwiękach trąb, wchodzić zaczęli Nieśmiertelni. Najpierw zasiadło prezydjum: w środku dyrektor Akademji — Marceli Prevost, — z góry widać doskonale było, jakich cudów dokonać musiał jego fryzjer, żeby zrobić tak udatną „pożyczkę", — po jego prawicy, ruchliwy, miły staruszek, a naprawdę wielki uczony i nasz prawdziwy przyjaciel, P. de Nolhac, po lewej,—stateczny, bo wieczny, sekretarz Rene Doumic. Inni panowie zajęli miejsca w specjalnych dla nich trybunach.

Kamil Picart. sławny matematyk, najnowszy członek Akademji, ku czci którego odbyło się posiedzenie, zasiadł między swymi chrzestnymi ojcami, między Jules Cambon'em, o którym ja osobiście myślałam, że już z dawien dawna nie żyje, i marszałkiem Fochem, który awet w zielonym, papuzim, złotem hawtowanym śmiesznym mundurze, z pierogiem, nastrzępionym strusiemi piórkami w ręku, ma minę marsową. Zupełnie inaczej wygląda Joffre, z szumiastemi białemi wąsami w „cywilu", z dobroduszną miną „petit bourgois". Pod posągiem Sully umieścił się Millerand, a wspaniała jego biała grzywa, oczywista daleko jej do grzywy Clemenceau, chwiała się poważnie. I wielu, wielu starych, starszych i najstarszych Te, co starsze głowy drzemały, lub zapadały w sen albo też mniej lub więcej skutecznie z nim walczyły.

Pierwszy przemawiał Emil Picart hołd składając charakterowi i mądrości Karola de Freycinet'a, historyka i polityka, na którego miejsce go wybrano. Wybór ten został dokonany przeszło przed rokiem. Nowowstępujący pod kopułę winien wypowiedzieć pochwałę swego poprzednika, nie następuje to zbyt szybko, gdyż do tej mowy należy się przygotować, co tem jest trudniejsze, iż zazwyczaj dziedzina pracy i działalności zmarłego, nowemu akademikowi jest obcą. Być może, że matematyka przez ten rok przygotowania cofnęła się wstecz, w każdym razie Picart czasu nadaremno nie stracił. Wypalił bowiem orację, która w Tempsie zajęła metrowe szpalty. I zapewne z niejednych ust literackich wywoła bolesny okrzyk: „Ileż ten musiał wziąść za taki artykuł"... Picart przez godzinę opowiadał nam historję życia i prac Freycinet'a, a cierpliwa T. S. F. roznosiła po całym świecie słowa hołdu i uznania.

Czy jednak warto być nieśmiertelnym, żeby w tak banalnym dymie pochwał odejść na zawsze z tej sali?

Trudniejsze jeszcze zadanie miał Marceli Prevost, gdyż jako wprowadzający nowego członka, musi przedstawić go kolegom nie zapominając jednak o tym, na miejsce którego wstępuje, a niedarmo ktoś powiedział, że nawet w mowach Akademików musi być część prawdy. Poradził sobie nieźle, jako że powieściopisarz ma większy dar inwencji od matematyka. Kilku anegdotkami uczcił pamięć osiemdziesięcioletniego starca, który do końca życia pełen był wiary w sens i nie ustawał w pracy.

Trudniej było z Picartem, bo jak się Prevost przyznał, nie znalazł o nim, choć to wielki matematyk, żadnych anegdotek. Lukę tę wypełnił opowiadaniem o rozstrzepaniu jego sławnych kolegów, poczem zaś przypomniał mu co i kiedy czynił: „Urodziłeś się mężu nauki w tym a tym roku, ten egzamin tak ci się udał, a inny jeszcze lepiej, pisać zacząłeś książki, podać zaczęły na ciebie zaszczyty i tytuły, zaprzestały cię towarzystwa, wybierały akademje, a praca twoja nagrodzona była ciągłemi nagrodami. W końcowy stawił mu doskonałe świadectwo, przyznając, bez wielkich dowodów. Prevost mówił też o Emilu Picart jako profesorze, cytował opinje słynnych już uczniów wielkiego matematyka. Jeden z nich utrzymuje, że profesor na każdym wykładzie nawiązuje do poprzedniego, drugi zaś opisawszy go nieco inaczej, niż się naszym oczom przedstawił, upewnia: „Wchodzi szybko i zdąża wprost do tablicy. Rozpoczyna ciąg dalszy przerwanego przed tygodniami czy miesiącami objaśnienia. Nic nie streszcza, nad niczem nie stawia kropki. Życie nie istniało między dwoma wykładami „Nic się nie stało,"...

Dalej Prevost puścił się na porównania czem jest rachunek całkowity i różniczkowy w literaturze a w matematyce; bardzo chwalił wiedzę, której się ten wielki uczony oddaje, twierdził, że podbiła ona dziś sztuki plastyczne, o czem każdy dowodnie przekona się na wystawach współczesnych. Pamiętając o zdaniu Giroudoux: „Można lubić kubistów, a być uczciwym człowiekiem", tak mówił o świeżo widzianym obrazie: „Wielobarwny kadaster dzieli pejzaż na części ściśle wedle zasad Euklidesa; osoby ubrane są w dobrze skrojone stożki i cylindry. Przez scenę przedstawiającą wnętrze przechodzi obwód koła, symbol tak sądzę, koła rodzinnego. Tak jest z malarstwem. Niech się literatura strzeże! Wyłowiłam w rękopisie jednego z nowych autorów, to charakterystyczne zdanie, zamykające scenę rozstania: „I otwarłam mu całą szerokość dwubokiu swych ramion". Zdanie zresztą sporne z punktu widzenia matematycznego, a być może i z punktu widzenia miłosnego"

* * *

Gdy wychodziłam z Akademji Francuskiej, wśród szpaleru wojska ustawionego na podwórzu, myślałam, że oto jeszcze jeden przesząd życie we mnie obaliło, obcowanie z czterdziestu nieśmiertelnymi nie jest takie nudne — jak się zawsze zwykło mówić.

Paryż 1926. *Aurelja Wyleżyńska*

Cz. I.

APOLOGJA TEATRU

Bój wstępny: TEAR i KINO

Z jednej strony—łyse czaszki zblazowanych teoretyków, uczonych teatrologów—z drugiej kurzące tupetem czupryny płytkich kinomanów. A ponad nimi — chwiejna, błądząca manowcami hasel, lub domorosłych kryterjów prześwietna pulicznośċ. — Oto atmosfera, stłoczona dokoła współczesnego teatru.

Mówi się sporo o upadku, więdnięciu, zamieraniu, o śmierci teatru. O jałowiźnie tegoczesnej twórczości teatralnej mówią zakuci kajdanami, „wielkiej tradycji" profesorowie i ich maniacy; o przeżyciu się, niewystarczalności teatru szczebioczą siorki, ubrane w powiewny płaszczyk X. Muzy. Trzeba więc rozciąć raz toporem ten splątany węzeł mętnych gawędzeń, biadań, prozoctw i bałamuctw. Przyjrzyć się bacznie, zali naprawdę sztuka teatralna ma się ku końcowi, czy też może kryje w sobie życiotwórcze soki, niewyczerpane dotąd możliwości rozwoju?

Przyznam się, że nigdy nie ufałem zbytnio wodnistym jeremiadom, wieszczącym blizki zgon Melpomeny. Tem więcej, że podobne żale odzywały się nieraz w przeszłości, nie są specjalnością, symptomatycznym rysem naszej epoki. Stwierdził to Boy-Żeleński, oświadczając, iż niejednokrotnie epoka, w której głośno łkały biadania nad stanem sztuki scenicznej — okazywała się potem jedną z płodniejszych w talenty. Niadawno zaś prof. Sinko w „Gazecie Iterackiej" (Nr. 1) przypomina „biadania Arystofenesa nad upadkiem teatru ateńskiego po śmierci Ajschylosa i Sofoklesa i przepisywanie tego upadku Eurypidesowi"...

Należałoby więc zamiast kwileń i zawodzenia, zamiast poetycznego rozdzierania szat — przyjrzeć się uważniej, sumienniej, spokojniej—rozkwitającym pącz kom nowych usiłowań, tudzież przyczynom obecnego (niewątpliwego) przesilenia teatralnego.

Zanim jednak zajmiemy się tą sprawą—musimy poznać niebezpiecznego jakoby rywala teatru: kino.

Czy kino istotnie zagraża teatrowi? Jakiż jest wzajemny stosunek tych muz? — to są pytania, których rozwiązanie rozproszy wątpliwości i złudzenia tępych kinomanów, sceptycznych teatrologów, wszystkim zaś ukaże bezpodstawność obaw o losy teatru.

*

Gdyby kino było zwykłą pantominą, lub przedstawieniem teatralnem bez słów (n. t. b. zastąpionych częściowo przez napisy) — możnaby wówczas bawić się w przypuszczenia: kto zwycięży? scena czy ekran? Ponieważ jednak kino posiada, zupełnie inny. własny styl i charakter, przeto takie domyślniki i zagadki muszą ulec zniszczeniu.

Styl kinowy polega na przerywaniu toku akcji t. z. zbliżeniami, powiększeniami; na wyróżnianiu jakiegoś momentu z pośród innych; na skupianiu na nim uwagi widza. Ale zbliżenia, zmiana perspektyw (zdjęcia jednego przedmiotu z różnych stron) nie wystarczają.

Poszczególne sceny filmu muszą być odpowiednio zmontowane, zrytmizowane. Kolejność epizodów, szybkość zmian — stwarza dopiero właściwy ton obrazu.

Podstawową cechą, oryginalną właściwością X. Muzy jest wycinankowy charakter filmu. Bezmyślne, niewolnicze kopjowanie natury, albo tekstu scenarjusza powieściowego prowadzi na bezdroża teatralności. I to złej teatralności Ogranego gestu, szablonowej mimiki. Tymczasem w kinie więcej mówi jedno drgnienie muskułu twarzowego, jeden błysk w oczach, bądź metaforyczny szczegół w akcji (np. zapomniany portfel na ziemi — świadectwo jakiegoś zajścia), niż dokładne wygranie całego epizodu od początku do końca.

Różnica między teatrem a kinem tkwi zaraz u podstaw tych sztuk: kino operuje szczegółami, posiada wieloplanowość akcji, teatr działa bardziej syntetycznie, jednolicie, zwarcie, — ogromnemi bryłami obrazów.

To jest różnica, uniemożliwiająca pomieszanie obydwu sztuk.

Kino nie zastąpi nigdy teatru, ponieważ znajduje się na innej płaszczyźnie: równie dobrze moglibyśmy się obawiać inwazji powieści na scenie. Jednak trzeba się liczyć z pokaźnym wpływem kina na technikę teatralną. I tu mamy świadectwo żywotności teatru, który nie tylko nie zastyga w szablonie, ale potrafi ożywić się sokami najmłodszej ze sztuk. Dowodem wiecznie odmładzającego się piękna teatru jest zdolność wchłaniania nowych źródeł mocy, jest nieustanna transformacja — rozwój.

Doniosłość t. z. montażu czyli odpowiedniego zszeregowania, ustawienia i zrytmizowania obrazów wyraża się na scenie dbałością o szybsze lub wolniejsze sprzęganie poszczególnych epizodów, nawet gestów i powiedzeń. Tempo kinematograficzne w teatrze—to niekoniecznie szalony wyścig scen, to takie nagłe zwolnienie, to nadewszystko uwypuklenie idei formalnej widowiska, jego podziemnego tętna, drżącego lub bijącego rytmu zdarzeń.

Kino pokazało ważkość najdrobniejszego gestu, — w teatrze nie wolno więc niczego pozostawiać samemu sobie, puszczać samopas. Każdy ruch musi być spokojny z całością widowiska, Matematyczna konstrukcja. Wyłącznie nieistotnych lub bezbarwnych, zbędnych szczegółów. Synteza. Skróty.

U nas nie docenia się roli rytmu w teatrze, wartkiego tempa gry. Miełem sposobność m. i. porównać wystawienie znanej w Warszawie sztuki Geraldy'ego „Si je voulais" z przedstawieniem w Brukselli. U nas błądzenie w gąszczu naturalistycznych nawyków, pieszczenie się półcieniami, w Brukselli — zarzucenie precyzji i cieniowań, zbędnych w lekkiej, miłej komedji Geraldy'ego; cały nacisk na giętkim jak szpada djalogu, na lśniących pointe'ach dowcipu. Wszystko w tempie przyśpieszonem, wesołem; rzecz pochłania się bystro, jak pigułkę śmiechu.

Trzeba umieć nadać właściwy rytm widowisku. W tem jedna z tajemnic dobrego teatru. Kino otworzyło na nią oczy.

Jarosław Janowski

c. d. n

TYDZIEŃ KINOWY

Kino Stylowy

„Półświatek paryski".

Wadliwym jest scenarjusz ujęty więcej groteskowo, niż technicznie, wyklucza zatem wszelką myśl przewodnią ustosunkowaną łącznością akcji od początku do końca. Wartość sztuki filmowej nie zasadza się na walorze literacko-opowiadaniowym, który czyni film książką nowoczesną, uprzywilajowaną. Sztuka filmowa musi operować skrótami materjalistycznymi, ujętymi fotogenicznie, dającymi nam możność z małej scenki wyśnić głęboką myśl. Niestety, powyższy obraz nie grzeszy zbytnio tym ostatnim walorem, pomimo, że jego realizator, Charlie Chaplin, zajmuje w kinematografji amerykańskiej stanowisko kinczofa w swoim rodzaju. Chaplin wzrusza przez śmiech. I to stało się właśnie główną przyczyną niektórych niedomagań w powyższym filmie. Fabuła jest atrakcyjna, ilustrująca życie ludzi z demimondu paryskiego i podkreślająca tragedję pewnej metresy, złowionej na bruku paryskim przez donżuana. W roli nieszczęśliwej metresy, pomimo swego lekkiego życia, dążącej do stworzenia sobie ogniska rodzinnego, jest Edna Purvance, nader wyraziście podkreśla charakter swego typu będąc, to dumną i wytworną, to sentymentalną i złamaną na duchu. W roli znawcy kobiet i wytrawnego lowelasa występuje A. Menjou, opanowany i stylowy donżuan. Niektóre scenki zaakcentowane przez reżysera, są bardzo udane, (jak w restauracji), albo zestawienie odrębnych typów, w odrębnych środowiskach.



Kino Splendid

„Czarny Anioł".

Trzy zasadnicze warunki składają się na zbudowanie obrazu z materjału, stanowiącego istotę sztuki filmowej: ruch w pojęciu zjawiskowem, rytm i tempo. Reżyser, który kultywuje w sobie poczucie powyższych trzech walorów jest w stanie różne składniki z jakich tworzy się film sharmonizować, w jedną wielką symfonję poezji wzrokowej. Reżyser Fitz Maurice dał nam w obrazie „Czarny Anioł" improwizację wzrokową w ośmiu aktach na tle stosunków dzisiejszych, będących wynikiem okropności wojny. Fabuła, to żywa karta wyrwana z historji rzeczywistości powojennej: pewna dama, pomimo wieści, że jej ukochany został zabity na froncie, nie może zatrzeć wspomnień o nim i nadal go kocha z takim samem poświęceniem, niechcąc przyjąć oświadczyn lorda, który ją kocha nad życie. Tymczasem ukochany jej ukrywa się przed nią, w jakimś zapadłym kącie, jako inwalida-niewidomy, niedając znaku życia o sobie, aby jej nie obarczyć swoją osobą, jako kaleką. W roli tej damy, Vilma Banky, dała nam typ kobiety pełnej idealnego poświęcenia. Szczerość i niezmienność uczucia są prostotą i wdziękiem oddane. Renald Kolman w roli niewidomego, dał nam nieskazitelny typ ujęty z całą subtelnością kulturalnego artysty. Najistotniejsze walory dające jak najgłębszą iluzję i podnoszące film ten do poziomu wielkiej sztuki to rytm, tempo i symbolistyka; najbardziej wykorzystane w scenie odtwarzającej pole bitwy z całą jej grozą i brutalnością. Przeżywamy wtedy dreszcz trwogi i rozkoszy, nie dlatego, że widzimy tam siebie samych i nasze pierwotne porywy, lecz dlatego, że wkraczamy w dziedzinę nowej rzeczywistości, spotykanej tylko w sferze czystej i nowej sztuki. Symbol Czarnego Anioła powiewnie przelatującego nad padołem jęków i śmierci jest szczytem polotu artystycznego i techniki kinematograficznej.

Aureljusz B.

Upiory — Chaney i Bodo.

W ostatniej rewji „Perskiego Oka" E. Bodo dał nam sensacyjną próbkę swojego nadzwyczajnego talentu imitatorskiego. Widzieliśmy go jako Chaplina, ale obecna kreacja Upiora z Opery jest naprawdę fenomenalna i zdumiewa idealnem podobieństwem do gry Lon Chaney'a. Maska skopjowana po mistrzowsku, ruchy i gra mimiczna powtórzone najwierniej aż do najdrobniejszych ruchów, skurczów twarzy, grymasów.





KTÓRY Z NICH JEST PRAWDZIWYM LON CHANEY'EM?

Dzięki roli „Upiora" Bodo dał dowód prawdziwej swej uniwersalności aktorskiej, odkrył jeszcze raz swe szerokie możliwości, które o ile zostaną odpowiednio wyzyskane, mogą mu dać sławę i rozgłos nietylko wśród bywalców „Perskiego Oka" — ale światowy.

E. K.

Kino Wodewil

„Ten który się zaprzedał".

Jest to jeden z tych filmów, w których każdy moment, nie nadszarpując nerwów widza, przyjęty jest, jako konieczny i tradycyjnie przewidziany wynik poprzedniego. Temat niejednokrotnie już wyzyskany: tragedja małżeńska, w której mąż pod presją uwiedzenia przez wynajętego młodzieńca swojej żony, chce uzyskać rozwód. Do scen urozmaicających obraz należą wyścigi, świetnie ujęte wraz z reakcją widzów. Przyczyniają się również do złagodzenia szablonowego ujęcia, postacie głównych bohaterów: bankier w interpretacji H. Mierendorfa, posiadającego wyrazistą mimikę i nadającego się do charakterystycznych ról i artystka Marjon de Lorme w interpretacji V. Gibson, która jest miłą i wytworną

O Chaplinie i Chaplinadzie Gola

O Chaplinie jest już dość dużo literatury, nie o Chaplinie wielkim aktorze, utalentowanym reżyserze i oryginalnym autorze scenarjuszy kinowych, lecz o wielkim człowieku Chaplinie czyli Charlo jak go zwą w Europie. Są książki o nim w różnych językach, oceniające jego wielki artyzm i są również dzieła opisujące jego osobę i głębie jej charakteru; do ostatnich należy poemat „Chaplinade" napisany przez wybitnego poetę Iwana Gola.

Wielki poeta i powieściopisarz rosyjski Ilja Erenburg, która w swojej książce o konstruktywiźmie i nowej sztuce poświęcił cały rozdział Chaplinowi twierdzi, że wesołość Chaplina nie jest przesiąknięta goryczą lecz jest nektarem odmładzającym ludzkość.

W świetnej Chaplinadzie Gola przemawia do nas ta specyficzna radość Chaplinowska który jest wszystkim znana i z pod jego pióra jaśnieje cierpieniem tragiczny blask tej duszy, co przeładowana już częstym śmiechem i radością, tęskni za ludzką wolnością, by módz się tak zwyczajnie i serdecznie rozpłakać.

— „tak jak się płacze" — jak mówi Chaplin w poemacie Gola.

Świat — kina, lepiej powiedziawszy świat Chaplina, który został stworzony przez niego, (Erenburg słusznie zauważył, że przyszli historycy mianować będą jedynymi twórcami kina, Edisona i Chaplina) ten świat kina nie rozumie tej głębji Chaplinowskiej, nie rozumieją Chaplina jako genjalnego Artystę, lecz jako genjalnego sztukmistrza, akrobatę.

Niepokój, co Chaplin sam wprowadził w swoją grę i co mu jest tak właściwe jak nikomu, gdyż tylko on zna miarę gry, która może odpowiednio inspirować widza, on świetnie zna psychologję ludzką, psychologję widza i ta świadomość aktorska, przyjmuje się jaknajlepiej i działa, a emocjonalność i głęboka prawda artystyczna zostają wchłonięte przez pierwsze. Czyż niema w tem bolesnej tragedji aktora? Artyzm Chaplina jest daleko większy i wyższy niż świądomość i możność rozweselenia ludzi; przecież jego naturalna ruchliwość tchnąca żywością i życiem, jedno poruszenie jego mówiącej twarzy i grającego ciała, jest więcej warte niż sztuki szczęśliwych pomysłów i teatralnej gimnastyki, bawiące publiczność. Te wszystkie środki imitacyjne, te konieczne pasaże, były tylko drogą wielką do celu, — przemawiania do



publiczności, do ludzkości ogólnej, a masa go właśnie przyjmuje nie jako wielkiego aktora, wielkiego artystę, lecz jak u Gola, jako akrobatę, umierającego ze śmiechu..



Wieczną tragedią każdego wielkiego artysty jest to, że zostaje niezrozumianym, a ten właśnie problem przeprowadził Gol w swojej Chaplinadzie.

— „Śmieje się Europa, śmieje się Ameryka, lecz nie wierzy mojemu wielkiemu cierpieniu" — mówi Chaplin w poemacie Gola.

„A najtragiczniejszym jest to, że nawet ona, mądra matka za kurtyną, co już czeka więcej jak 20 lat na list od Chaplina; ta jedna co nigdy do kina nie szła, gdyby nawet ona widziała mnie płaczącego też by się śmiała"..

Czyż śmiech Chaplina nie jest śmiechem przez łzy? I tak zamienia się chęć indywidualisty, który chce być w ścisłym kontakcie z masą i grać na ludzkiej psychologji, psychologji masowej.

Czyż może się on wyzwolić od tej kontroli, wymagań publiczności, która go uszczęśliwia oklaskami, dlatego, że uchyla swoje „Ja" i zniża się do jej smaku?

Jego los bardzo tragiczny jest losem tego człowieka który musi jednocześnie śmiać się i płakać.

Emil W.

Z Królestwa Niewiarowskiej



DYREKTOR KAZIMIERA NIEWIAROWSKA, KREUJE Z WDZIĘKIEM ROLĘ MOLLY W OPERETCE „GEJSZA" ZBIERAJĄC ZASŁUŻONE OKLASKI ROZBAWIONEJ WIDOWNI.

Sylwetki polityczne.

Austen Chamberlain.

Syn starego „Joe" — Józefa Chamberlain'a, który w dziejach angielskiej polityki, przejść musiał do historji. Od stóp do głów — a tory hołdujący wszystkim zasadom polityki stronnictwa konserwatywnego. Absolutnie spokojny i opanowany, z typowo anglosaską maską twarzy o nieodstępnym monoklu, który podczas czytania zrzuca, zakładając szybkim ruchem binokle... Nieugięty w swej linji politycznej, jakby uosobienie Wielkiej Brytanji. Nieprzyjaciel osobisty Niemiec, popierał ich interesy w rokowaniach o bezpieczeństwo w myśl żądań Balfour'ów, Birkenhead'ów i większości stronnictwa konserwatywnego. Zakamieniały i nieustępliwy wróg Sowietów, sławny ze swych impertynencyj pod adresem Rakowskiego podczas wizyty tegoż na Downing—street. Jest pierwszym ministrem w gabinecie, a w polityce swej zawsze niweluje się z resztą towarzyszy. Idzie do ostatecznego swego celu powoli i ostrożnie, ale pewnie i stanowczo. Dojdzie, albo trafiwszy na mur, zawróci natychmiast w stronę całkowicie przeciwną. Jest widomą postacią Anglji, dla której jest zawsze „time wanted", aby panować „over the waves" — for ever...

■ ■ ■

„Azazel" w Warszawie.

Kabaret żydowski.

„Żydzi są w modzie" powiada autor głośnej „Atlantydy". niejako wyjaśniając tem źródła swej ostatniej powieści, osnutej na motywach żydowskich. Zdaje się, że Benoit nie pomylił się. W ciągu ostatniego roku mieliśmy tego dowody nawet w Warszawie. Pojawiła się w języku polskim specjalna „Biblioteka Pisarzy Żydowskich"; gości u nas przecie teatr hebrajski „Habima", wzbudzając duże zainteresowanie, wreszcie przyszedł także czas na... kabaret żydowski. Ten ostatni prezentuje się skromnie, ale na wcale dobrym poziomie: posiada paru dobrych aktorów (przedewszystkiem p. Lilit Godik) paru zdolnych dekoratorów, pośród których wyróżnić należy p. Berlewiego), który jest pomysłowy i ma wiele temperamentu. Są oczywiście i zastrzeżenia. Jak i w pozostałej „modnej" sztuce żydowskiej zbyt wiele tu folkloru interesującego raczej ze względu na egzotyzm środowiska niż walory artystyczne

Słowem, dużo w tem zapowiedzi, dużo egzotyzmu lokalnego. Na bardziej ogólno-ludzką zapowiedź nowej sztuki żydowskiej trzeba jeszcze poczekać Tymczasem interesować nas może psychologja i obyczajność najbliższego naszego sąsiada. Ale to już by wykraczało poza ramy pisma artystycznego.

a.

Listy do redakcji.

Uwagi o dowcipkowaniu.

W Nr. 1 „Comoedia", w jednym z najświetniejszych artykułów, jakie się ostatnio pojawiły w prasie naszej, poruszył St. J Witkiewicz szereg problemów, wyjąwszy niejako pewne uwagi z ust tych, którzy krytycznie patrzą na przejawy naszego życia artystycznego. Znakomity autor „Pragmatystów" i „Tumora Mózgowicza" dotknął m in. roli dowcipu w piśmiennictwie współczesnem, co nasunęło mi parę uwag.

Przedewszystkiem rozpatrzmy faktyczny stan rzeczy. Nie wiem, czy zwrócono już uwagę na wielką u nas w tej chwili liczbę pisarzy, których, jeśli nie jedynym, to jednym z głównych celów jest wywoływanie śmiechu. Lemański, Boy, Nowaczyński, Makuszyński, Grubiński, Winawer, Ejsmond, Lechoń, Słonimski, Jasieński, — oto kilku wybitnych pisarzy z najrozmaitszych obozów społecznych i artystycznych, którzy z całą falangą pisarzy mniej znanych, oraz rozmaitych feljetonistów i gryzipiórków, stanowią gros naszego piśmiennictwa Literatura nasza otrzymuje zdecydowanie komiczny charakter. wymienieni autorowie odgrywają u nas poważną rolę, bo poza osobiście wywieranym wpływem, są wzorem dla innych. Komizm tych wielkich nie jest bez wartości, jest przedewszystkiem u nich rzeczą naturalną, zdolność śmiania się jest im wrodzona Nie mniej przeto, trudno się w nich, mimo najlepszej woli, dopatrzeć **twórczego**, zapładniającego żywiołu wielkich humorystów świata, Moljera, Czechowa czy Chestertona, u których wywoływanie śmiechu jest tylko dyskretnie stosowanym **środkiem**, nie celem.

Historycznie biorąc, ta masa dowcipnisiów, która stoi dziś na czele naszej literatury, jest w Polsce rzeczą niezwykłą: tylko do dzisiejszej epoki dadzą się odnieść słowa Fantazego „Jakich komików wydaje Polska". Dotychczas bowiem, byliśmy bardzo upośledzeni, jeśli chodzi o twórczość komiczną; ludzie się śmiali, ale w życiu, nie w sztuce; Fredro czy Prus byli u nas wyjątkowymi fenomenami. I oto teraz natura płata nam figla: w najnieodpowiedniejszej chwili, po odzyskaniu niepodległości, los odpłaca się i zsyła na nas śmieszków (wcale nie błaznów, do których chce się zaliczać Boy), śmieszków' będących naszem nieszczęściem.

Gdzież źródło tego nieszczęścia? Jeżeli jednostka narzuca poczęści i urabia opinje i nastroje tłumu, to z drugiej strony publiczność zmusza twórców do takiego a nie innego ujmowania zjawisk. Artysta może się usprawiedliwiać tem, że jest tylko wytworem społeczenstwa, że to co zwiemy atmosferą czasu odbija się na nim ze zdwojoną siłą, jako na szczególnie czułym seismografie psychiki mas.

A ten „duch epoki" to **potrzeba śmiechu**. Nie świadczy on bynajmniej o jakimś powszechnym kulcie optymizmu, o jakiejś niebywałej radości życia — wprost przeciwnie, mamy tu do czynienia ze znaną ucieczką od codziennych trosk i smutków. Niewielu tylko sięgnie do wielkiej poezji, jeszcze mniej tworzyć będzie rzeczywistość nową — olbrzymia większość powie: „Mam iść na dramat? mam tego dosyć w życiu!".

I stąd powodzenie wszystkich lżejszych i najlepszych muz i równoczesny upadek wszystkiego, co trąci poważnem ustosunkowaniem się wobec przedmiotu. W plebiscycie amerykańskim największą ilość głosów dostała nie Liliana Gish i nie Norma Talmadge, lecz Mary Pickford, właśnie dzięki rodzajowi swych ról Wszystko zawsze lekko traktować — oto hasło dnia. Od twardej, wymagającej wielu wysiłków pracy uciekamy wyczerpani i zdenerwowani w ogłuszający, dający chwilowe choćby zapomienie—świat śmiechu. Potrzeba śmiechu wypływa z warunków, w jakich żyjemy, i jest niewątpliwie objawem pewnej **psychozy**.

Twórcy nasi nie leczą z niej czytelników, lecz dogadzając ich chorobie, pogarszają stan chorych. Poeci wydają zbiory kawałów i zabawiające pisma, twórczość swą ograniczają do kabaretów. Krytyki zwłaszcza teatralnej prawie, że niema. Dowcip zastępuje wszystko, kawał to rzecz, bez której nie może się obejść żaden artykuł. Dowcipne i zabawne traktowanie rzeczy dociera nawet do nauki np. do historji literatury. Najpoważniejsi ludzie uważają za swój obowiązek mówić dowcipnie. Niema miejsc i sytuacji niestosownych do żartowania. Dowcip — jakikolwiekby był, potrzebny czy niepotrzebny— jest zawsze uważany za coś cennego; bez tego mowa sejmowa nie może się obejść. Publiczność szuka „Książek najgorszych" i „Camera obscura", o czem ludzie obdarzeni świetnym zmysłem handlowym dobrze wiedzą. Ale czy tak prowadzone działy nadają się do pisma, mającego wielkie aspiracje kulturalne, czy te rzeczy cośkolwiek komukolwiek dają i czy to dogadzanie pospolitym, ale złym i szkodliwym gustom czytelników ma coś wspólnego z wychowywaniem ich?

Nie wątpię zaś, że historja uważać będzie owo rozpanoszenie się kawalarstwa za plamę na honorze współczesnej nam epoki. Nie wolno w tej chwili wszystkiego zmieniać na kawał, jak się wyraził Żeromski, wykpiwać się od znojnej pracy nad budową naszej kultury—dowcipami Co jest dobre we Francji, nie jest dobre w Polsce. Mimo wszystkie naciągane obrony, groza współczesnego dowcipu przeraża bez porównania silniej, aniżeli zachwyca jego wielkość. Jakkolwiek zapatrywać się nań będziemy, trzeba o nim na pewien czas zapomnieć, zwłaszcza tym, którzy prócz niego niczem innem nie dysponują. Trzeba ściągnąć kawał za stanowiska, jakie zdobył. Nie stać nas teraz na desery, więc wstrzymać się musimy od legumin, choćby i najlepszych, ograniczając sie zaś do niezbędnych dla naszego organizmu, świeżych oczywiście, potraw. W każdym razie nie możemy pożerać takiej ilości legumin czy żywić się wyłącznie deserami. Ta właśnie wyłączność kawału — zarówno dobrego, jak i złego — może wywołać wiele smutnych następstw i to nie tylko w dziedzinie sztuki i literatury. Śmiech w pewnej mierze jest zbawienny, ale po przekroczeniu miary można się zaśmiać na śmierć.

E. L.

■ ■ ■

Nicodemi w Lublinie.

Teatr Miejski wystawił „Nauczycielkę" Nicodemiego, graną swego czasu w teatrze Małym w Warszawie.

„Nauczycielka", jedna z najsłabszych sztuk Nicodemiego, nieodniosła w Warszawie, mimo znakomitej obsady i reżyserji, spodziewanego sukcesu, powodzenie jej zatem w Lublinie jest tembardziej problematyczne.

„Niech żyje Europa"!

W związku z zapowiedzianym tomem nowel „Niech żyje Europa"! w sali Klubu Artystycznego odbył się wieczór prozy Aleksandra Wata. Odczytane na tym wieczorze trzy nowele w dość znacznej mierze odsłaniają jądro twórczości tego oryginalnego prozaika, który w szybkim etapie przeszedł przez ekspresjonizm i dadaizm, aby w długim i skupionym trudzie wyklarować, odrębną samoistną formę dla wytrysków swego intelektu, formą opowieści, których bohaterami są nietylko ludzie, ale i koncepcje. Wat zestawia je, splata, galwanizuje, podobnie, jak czynią poeci z elementami zmysłowemi; ogarnia zróżniczkowane płaszczyzny życia współczesnego intelektem czułym, wnikliwym i co należy podkreślić z gorącem uznaniem, intelektem, który nie ulega impresjom. Wyzute z dekoracyjności, ocieplone podskórnym źródłem metafizyki bez dogmatu, te zwarte i mocne opowieści posiadają zapładniającą moc ożywiania i nicowania pojęć, zdawałoby się, odesłanych do archiwum wyobraźni; nie narzucając żadnych doktryn, rozwijają sentyczne wejrzenia na rzeczywistość, a raczej w — rzeczywistość. Przeważnie też wyrastają z jednego pnia. Jeśli dociekać, skąd czerpie soki, to nie z gruntu systematów, spelukatywnych, ale zasilających je badań doświadczalnych. Psychikę urabia przedewszystkiem fizyka. Nie jest formułą nominalistyczną okrzyk „Niech żyje Europa"! kiedy prostolinijny, powiedziałbym euklidesowy dźwięk jej w ustach Europejczyka dopełnia fanfarą uniwersalizmu Chińczyk, zdobywca i samozwańczy syn Europy. Lucyfer bezrobotny traci podstawy istnienia i pierwiastki, które postać jego wyobraża, stają się czczym przeżytkiem bez treści — czy nie analogicznie, jak wobec świata—Einsteina traci aktualność zagadnienie Ptolomeusza i Kopernika, zrodzone z form dualistycznych: słońce dokoła ziemi. lub ziemia dokoła słońca?



Al. Wat. (Portret St. I. Witkiewicza).

W tej grotesce o Lucyferze, który został Chaplinem, autor daje teoryczną rewję wszystkich dziedzin życia, od medycyny do dyplomacji, od spirytyzmu do sportu. Ale nie pachnie to ropą naftową dziennikarswa.

Mimo wiedzy religijnej nie jest Wat katalogistą, mimo, że chętnie potrąca o dociekania filozoficzne, jest rzetelnym artystą o soczystej wyobraźni, rozmiłowanym w konkretności, mimo płomiennych zdań zachowuje dystans do dzieła, który cechuje dojrzałych prozaików; mimo skomplikowanej struktury formalnej, jest zrozumiały i dostępny, oczywiście, o ile i dla kogo dostępna będzie wartość wzruszeniowa i przetwórcza koncepcyj zarówno fabularnych, jak abstrakcyjnych. Posiadając świeży zasób tamtych, Wat nie cofa się i przed temi, organicznie wtapiając w nowele ciekawe i płodne idee.

a. k. w.

NA MARGINESIE.

Znawca poezji.

„Głos" wileński w notatee o „Comoedia" uznał za dziwoląg wiersz Adama Ważyka „Lotnik i maszynista", który zamieściliśmy wraz ze wzmianką o drugim tomie poezyj tego poety, wydanych nakładem „Zwrotnicy". Pierwsze strofy tego wiersza zostały spaczone wskutek błędów, które zeszpeciły wiersz, ale nie skaziły go do tego stopnia, aby człowiek, który kiedykolwiek zetknął się z poezją, mógł go nazwać dziwolągiem. Ujmą byłoby dla nas i dla poety odpowiadać na niesmaczne wywody bezimiennego autora, który prawdopodobnie dotychczas karmi się poezjami wyłącznie ks. Baki.

POLA NEGRI Dokończenie.

MOJE ROMANSE

Jak wielkim wydał mi się zamek, na wielkich wsparty kamieniach, a jak maleńką byłam ja, gdym go opuszczała! Biegłam długo przed siebie, potem szłam wolniej poprzez ciemności, a we mnie burzyła się naprzemian złość, bojaźń, nienawiść i rozpacz! Romans miłosny — leżał martwy!...

Nie pozostała żadna iskra tlejąca w popiele! Wsiadłam do pociągu, który zawiózł mnie do Berlina, skąd nigdy nie miałam już tutaj powrócić!

* * *

Od owego czasu jestem miłowana przez wielu mężczyzn, a jednak obok wszystkich wyróżniam Ressia Raffaele, jako osobliwie zakochanego.

Widział mnie jedynie na filmie i od kilku miesięcy zasypuje mnie poprostu listami miłosnemi, w których błaga bym go poślubiła! Oprócz upominków, które mi przesyła co tydzień z Włoch do Hollywodu, przesłał mi któregoś dnia 7 krzyży walecznych, które otrzymał za udział w wojnie światowej. „Nie, tego zawiele, tej ofiary przyjąć nie mogę"! odpisałam mu, wzruszona. Po kilku dniach, otrzymałam jednak medale napowrót z listem, w którym m. innemi pisze: „To jest mój największy skarb, kładę go u nóg Twoich, Pani, wraz z moją miłością". Przytem nie jest fantastą, ale cenionym wynalazcą, którego wynalazki przyjęły się już dawno w Ameryce. Słyszałam również o pojedynku, który stoczył mój nieznany obrońca z pewnym człowiekiem, który nie chciał uznać mojego talentu filmowego. Odniósł nawet ciężką ranę, ale nie chciał pojedynku zakończyć, dopóki nie zwyciężył przeciwnika.

Czy nie wydaje Wam się ten romans jakimś fantastycznym snem? Widział mnie w filmie p.t. „Bella Donna", w małem kinie w Rzymie i od tego czasu kocha mnie!

Nazwiecie to może złudzeniem?

Ja, która tyle od miłości zaznałam cierpień, nie mogę powiedzieć, co to właściwie znaczy! Co tu zresztą znaczy nazwa?

Wszędzie miłość — tylko nie dla mnie!

przełożył B. Niedźwiedzki.

(Bühne)

KRZEPTOWSKI A. I.



zdobył trzecie, a z Polaków najlepsze miejsce w mistrzostwie Polski

Liryka polska po żydowsku

Sz. Ł. Sznajderman przygotowuje do druku tom wybranych przekładów z nowej poezji polskiej p. n. „Nowa Liryka Polska".

Ten tom będzie zawierał utwory następujących poetów jak: Juljan Tuwim, Józef Witlin, Jan Lechoń, Marja Pawlikowska, Antoni Słonimski i innych.

Teatr Odrodzony

(na Pradze)

Sztuka „Chłopi" Reymonta w inscenizacji Zamoyskiego, zdobyła sobie trwałe powodzenie. Doskonale grana przez p.p. Ordężankę, Tatarkiewiczównę, Bogusińską, Wacławskiego, Daszewskiego, Orlika w rolach głównych.

Publiczność darzy oklaskami wykonawców przy otwartej kurtynie.

Akt. 2 — wesele — w barwnych, malowniczych kostjumach łowickich, wywołuje entuzjazm wśród publiczności.

Krakowiak i oberek są stale bisowane. Słowo poety wypowiada M. Mieczyński.

WIDOWISKA W WARSZAWIE

OPERA

Dyrekcja *E. Młynarski*

SPRZEDANA NARZECZONA

TOSCA

BORYS GODUNOW

ZYGMUNT AUGUST

FAUST

TEATRY

NARODOWY

Wacław Grubiński

KSIĘŻNICZKA ŻYDOWSKA

Tragedja w 3 aktach

Herod	J. Węgrzyn
Herodjada, jego żona	H. Michałowicz
Salome, córka Herodjady z I-go małżeństwa	L. Pancewiczowa
Damastes, poeta grecki	J. Leszczyński
Tutmozis, egipcjanin	W. Skarzyński
Piłat, prokurator Judei	J. Kotarbiński
Metellus, dziejopis	St. Jaracz
Certus, młody rzymianin	St. Hnydziński
Hirkan, wódz numidów	W. Stoma
Arcykapłan żydowski	Wł. Staszkowski
Kapłan II	J. Szymański
Kapłan III	J. Zieliński
Mistrz ceremonji	S. Janowski
Urzędnik pałacowy	W. Izdebski
Goniec	L. Kraszewski
Kat	A. Maniecki
Debora	I. Batowska
Azuba	E. Dziewońska

Dzieje się w Perei w r. 29.

Reż.: P. Owerło.

Dekoracje i kostjumy: W. Drabik.

Muzyka: H. Admus

Balet: P. Zajlicha.

POLSKI

Dyrekcja *A. Szyfman*

DAMA KAMELJOWA

Dramat w 5-ciu aktach A. Dumas'a

Przekład Boy'a-Żeleńskiego

Małgorzata	M. Przybyłko-Potocka
Mimi	Z. Modrzejewska
Prudencja	J. Muclingrowa
Olimpja	H Sulima
Anais	J. Skibińska
Anna	S. Kawińska
Armand Duval	A. Węgierko
Jerzy Duval	G. Buszyński
Gaston	L. Łuszczewski
Saint Gaudenes	L. Fritsche
Artur de Varville	R. Boelke
Gustaw	T. Wesołowski
Hr. de Giray	J. Staszewski
Doktór	S. Jarszewski
Artur	A. Żabczyński
Posłaniec	A. Maniecki

Reżyserja K. Borowskiego

Dekoracje i stroje K. Frycza

im. BOGUSŁAWSKIEGO

RÓŻA

dramat w 9-ciu sprawach

St. Żeromskiego

I. POD CYTADELĄ.
II. CELA WIĘZIENNA.
III. BIURO POLICJI TAJNEJ.
IV. CELA WIĘZIENNA
V. HALA FABRYCZNA.
VI. BAL.
VII. DWÓR.
VIII. WIEŚ.
IX. DROGA.

Dzieje się po rewolucji 1905 r.

Układ tekstu: WILAMA HORZYCY

Inscenizacja i reżyserja L.S. SCHILLERA

Rozbudowa sceny pomysłu A. i Z. PRONASZKÓW

Muzyka L. M. ROGOWSKIEGO

Kierownictwo artystyczne: ALEKSANDRA ZELWEROWICZA

MAŁY

Dyrekcja *A. Szyfman*

„TAK JEST JAK SIĘ WAM WYDAJE"

Parabola w 3-ch aktach L. Pirandello

Przedkład Z. Chrzanowskiej.

Lambert Laudisi	Z. Nowakowski
Pani Flora	S. Broniszówna
Pan Ponza, jej zięć	B. Samborski
Pani Ponza	* * *
Radca Agazzi	W. Neubelt
Amelja, jego żona	H. Słubicka
Dina, ich córka	M. Żabczyńska
Pan Sirelli	A. Bogusiński
Pani Sirelli	J. Niemirycz
Naczelnik powiatu	J. Staszewski
Komisarz centuri	J. Machalski
Pani Cini	H. Mogilnicka
Pani Nenni	H. Sokołowska
Służący p.p. Agazzi	J. Kalinowski

Reż. Nowakowski.

Dekoracje: S. Śliwińskiego

LETNI

Dyrekcja *E. Chaberski*

„GDYBYM CHCIAŁA"

Komedja w 3-ch aktach

DAR PORANKA

Komedja G. Forzano

ODRODZONY

CHŁOPI

Wł. Reymonta.

z pp. Ordężanką, Tatarkiewiczówną, Bogusińską, Wacławskim, Daszewskim i Orlikiem w rolach głównych.

Inscenizacja: J. Zamoyskiego.

Im. FREDRY

„ŚMIERĆ CARA MIKOŁAJA II."

„OBRONA CZĘSTOCHOWY".

Teatr Sztuki Tanecznej

Dyrekcja T. Wysocka

Występy we wtorki. Długa 15.

OPERETKI

NIEWIAROWSKIEJ

Kier. Julicz

GEJSZA

operetka w 3-ch aktach O. Hall'a i G. Greenbank'a.

Muzyka Sidney'a Jones'a.

Reż Julicz.

Prolog: K. NIEWIAROWSKA.

Mimoza	W. Kawecka
Molly	K. Niewiarowska
Ryszard	W. Szczawiński
Markiz Imary	B. Horski
Zoe	J. Sokołowska
Katana	K. Dembowski
Wun-Haj	K. Staszyński
Konstancja	J. Łaszczyk
Flora	M. Dzierżanowska
Takamini	R. Misiewicz
Kupiec	J. Hofman

Kapelmistrz: W. Sirota

Baletmistrz: V. Pietrakiewicz.

NOWOŚCI

Gościna Teatru

HABIMA

REWJE

PERSKIE OKO

„SPOTKAMY SIĘ NA N.-ŚWIECIE".

Rewja w 2 aktach.

QUI PRO QUO

„SERVUS JAROSSY"

z udziałem całego zespołu.

Rewja w 2 aktach.

TEATRZYKI

OLIMPJA

„SZUKAJMY KRÓLA"

Rewja w 2 aktach

ELDORADO

„OSTROŻNIE NA ZAKRĘTACH"

Mozajka w 3 aktach

TEATR KAMIŃSKIEGO

„KAUKAZKA MIŁOŚĆ"

TEATR „AZAZEL"

Program otwarcia.

Udział biorą: Donan, Lilith, Lurie, Ben-Ami, Godik, Kochowicz.

MIGNON

PROGRAM SKŁADANY z udziałem Kidawskiej, Noskowskiej, Sarneckiej, Skrzypkowskiej, Faliszewskiego, Wolińskiego, Rewalda i kierownika teatru Śliwińskiego.

KINA

COLOSSEUM

1. „Złoto, szczęście, łzy..." z L. Lisienko
2. „W płonących lasach"

PALACE

„Tancerz mojej żony"

z Marją Corda

WODEWIL

„Dla ciebie kobieto!"

z Henny Porten

APOLLO

„Gorączka złota"

z Charlie Chaplinem

FILHARMONJA

„Jazzband"

TOMBOLA

„Ten, za którym szaleją"

SPLENDID

„Czarny anioł"

STYLOWY

„Półświatek paryski"

ŚWIATOWID

„Szał miłości"

SOKÓŁ

„Miłość zaślepia"

JAR

„Express miłości"

CENY OGŁOSZEŃ: Za wiersz milimetrowy szer. szpalty red.: Pierwsza strona (przed tekstem) 35 groszy. Rubryka kinowa 40 gr. W tekście 25 gr Drobne 10 gr. za wyraz. Komunikaty w tekście 40 groszy. Ogłoszenia firm zagranicznych oraz cyfrowe o 25% drożej. Od cen powyższych rabat przy większych zamówieniach. Ceny ogłoszeń obowiązują w złotych. Każda nowa podwyżka obowiązuje już przyjęte ogłoszenia od dnia zmiany cen bez uprzedniego zawiadomienia. Ogłoszenia przyjmuje się tylko za gotówkę Ogłoszenia kliszowe 10% taniej. Ogłoszenia przyjęte w Administracji 10% taniej Za terminowy druk ogłoszeń Administracja nie odpowiada.

Prenumerata kwartalna 6 zł. Prenumerata roczna 18 zł.

Prenumeratę zamawiać można w Administracji Hoża 18 m. 4 — w filjach, kjoskach, księgarniach T-wa „Ruch" oraz urzędach pocztowych i u listonoszów. Konto czekowe P. K. O. Nr. 12350. Adres Redakcji Hoża 18 m. 4. tel. 139-60, 518-12 — Oddział w Wilnie, ul. Wielka Pohulanka 32.

Wydawca i redaktor odpowiedzialny: Henryk Bołtuć. Drukarnia D. O. K. I., Warszawa, Długa 15.